



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

## **FACULTAD DE ARTES CARRERA DANZA TEATRO**

“Construir una dramaturgia del movimiento, desde el objeto, a partir de la noción de cosidad, propuesta por Ana Alvarado”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título  
de Licenciada en Artes Escénicas: Teatro y Danza.

**AUTOR:** Nelba Lizbeth Zaruma Zambrano

**CI: 0105139364**  
**zarumaliz@gmail.com**

**DIRECTORA DE TESIS:** Bertha del Rocío Díaz Martínez

**CI: 0922023684**

**CUENCA – ECUADOR**

**24 /06 /2020**



Universidad de Cuenca

## RESUMEN

La presente propuesta de investigación basada en una práctica creativa se enmarca en el área de las artes escénicas dedicada al Teatro de Objetos. Se plantea crear una puesta en escena desde la exploración concreta de un objeto particular: la cabuya. A partir de la noción de “cosidad de la cosa”, propuesta por Ana Alvarado (investigadora-creadora argentina), para el trabajo con los objetos en la escena, se ha desarrollado un trabajo de laboratorio que ha derivado en la construcción de una dramaturgia del movimiento, generada desde el objeto antes referido. Asimismo, se han propiciado unas reflexiones que se han cruzado con teorías generadas por artistas que han analizado el lugar del objeto en la construcción escénica y han permitido que este trabajo en particular ponga en relación-reflexión el objeto-el cuerpo-el movimiento.

## PALABRAS CLAVES

Teatro de objetos. Dramaturgia. Coreografía. Objeto. Cosa. Cosidad.



Universidad de Cuenca

## ABSTRACT

This research proposal based on a creative practice is framed in the area of performing arts dedicated to the Theater of Objects. It is proposed to create a staging from the concrete exploration of a particular object: the cabuya. From the notion of "cosidad de la cosa", proposed by Ana Alvarado (Argentine researcher-creator), for the work with the objects on the scene, a laboratory work has been developed that has resulted in the construction of a dramaturgy of movement, generated from the aforementioned object. Likewise, some reflections have been propitiated that have been crossed with theories generated by artists who have analyzed the place of the object in the scenic construction and have allowed this particular work to put the object-body.movement in relation-reflection.

## KEYWORDS

Object Theater. Dramaturgy. Choreography. Object. Thing. Cosidad



Universidad de Cuenca

## Tabla de Contenido

<b>1. CARATULA.....</b>	<b>1</b>
RESUMEN .....	2
PALABRAS CLAVES .....	2
ABSTRACT .....	3
KEYWORDS .....	3
Tabla de Ilustraciones.....	6
Dedicatoria: .....	9
Agradecimientos: .....	10
Introducción .....	11
Capítulo 1 .....	13
<b>Del campo cotidiano al campo escénico .....</b>	<b>13</b>
<b>Conceptos que operan el estudio del objeto en la escena para la creación.....</b>	<b>16</b>
Capítulo II .....	21
<b>Nociones fundamentales de la investigación: Objeto, Cosa, Cosidad de la cosa, Teatro de Objetos .....</b>	<b>21</b>
<b>El objeto: la cabuya. Usos y potencialidades de este objeto en el campo cotidiano y en el extra-cotidiano.....</b>	<b>23</b>
La observación en el contexto cotidiano como base para construir un gesto/partitura extra cotidianos .....	23
<b>El elemento caos en el inicio de la indagación escénica .....</b>	<b>25</b>
<b>La relación entre tiempo y objeto y su influencia en el proceso creativo .....</b>	<b>27</b>
<b>El objeto en escena. Pensar desde la noción de familias de objetos.....</b>	<b>28</b>
<b>Agrupación de objetos por familias .....</b>	<b>28</b>
<b>La construcción de una dramaturgia entre objetos con el cuerpo, espacio e imagen. ....</b>	<b>33</b>
<b>El cuerpo de la imagen.....</b>	<b>36</b>
<b>Tiempo: captar la imagen .....</b>	<b>40</b>
<b>La reversibilidad del recuerdo presente-pasado .....</b>	<b>42</b>



Universidad de Cuenca

CAPITULO III.....	43
<b>Conclusiones del proceso practico-teórico .....</b>	<b>43</b>
<b>El parto escénico.....</b>	<b>43</b>
<b>Bases en las que se asienta el estudio del objeto y hacia donde pretende llegar. ....</b>	<b>46</b>
Bibliografía .....	49
Anexos .....	50



Universidad de Cuenca

## Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1 dibujo a base de nudos (cabuya). Fotografía. Nelba Zaruma. ....	15
Ilustración 2 indagación con el objeto en la cabeza (ensayo).Fotografía. Nelba Zaruma. ....	16
Ilustración 3. Fibras de cabuya. Fotografía. Nelba Zaruma .....	25
Ilustración 4 Cordón umbilical de cabuya. Fotografía. Damián Campos .....	28
Ilustración 5 Lámpara. Fotografía. Damián Campos .....	33
Ilustración 6. Realización de la lámpara. Fotografía. Damián Campos .....	38
Ilustración 7. Despojo del vestido. Fotografía. Juan Ortega .....	45
Ilustración 8. Máscara con cabuya. Fotografía. Damián Campos .....	46
Ilustración 9. Ensayo. Fotografía. Damián Campos.....	50
Ilustración 10. Ensayo. Fotografía. Damián Campos.....	51
Ilustración 11. Ensayo. Fotografía. Damián Campos.....	52
Ilustración 12. Ensayo. Fotografía. Damián Campos.....	53



Universidad de Cuenca

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Nelba Lizbeth Zaruma Zambrano en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Construir una dramaturgia del movimiento, desde el objeto, a partir de la noción de cosidad, propuesta por Ana Alvarado” de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Gualaceo, 24 de junio del 2020

Nelba Lizbeth Zaruma Zambrano

0105139364



Universidad de Cuenca

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Nelba Lizbeth Zaruma Zambrano autor/a del trabajo de titulación "Construir una dramaturgia del movimiento, desde el objeto, a partir de la noción de cosidad, propuesta por Ana Alvarado.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Gualaceo, 24 de junio del 2020

Nelba Lizbeth Zaruma Zambrano

C.I: 0105139364





Universidad de Cuenca

## Dedicatoria:

Dedico este trabajo a mis padres quienes han sido un pilar fundamental en mi vida enseñándome a ser mejor persona con cada triunfo alcanzado, dándome los mejores principios, educándome con amor y responsabilidad para emprender un camino duro que al final serán éxitos y bendiciones.



Universidad de Cuenca

## Agradecimientos:

Agradezco muy profundamente a; Abraham Zaruma y Narcisa Zambrano quienes incansablemente han estado apoyándome en mis estudios y en mis metas.

A todos los profesores y compañeros de la carrera de Danza-Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, a mi tutora de tesis Bertha Díaz quien me ha acompañado en este lindo proceso que he emprendido.

También agradezco a Fernando Rodríguez amigo y compañero de la carrera de artes escénicas por acompañarme en mi proceso práctico con el diseño de iluminación y a todos aquellos que directa o indirectamente han estado pendientes de este trabajo que ahora puedo compartir con amor.



Universidad de Cuenca

## Introducción

*Los objetos se revelan a través de los sentidos* (Alvarado, Teatro de Objetos manual dramtúrgico, 2015, pág. 57)

Este trabajo expone una investigación práctica y teórica a partir del estudio de un objeto que por medio de los ciclos de laboratorio de la carrera han tomado su proceso de exploración dentro de distintas premisas iniciales.

La investigación dramatúrgica desde el movimiento plantea un proceso que posteriormente se pueda realizar a partir del estudio de otro objeto cotidiano. La metodología basada principalmente en el teatro de objetos de Ana Alvarado, fundadora del Periférico de Objetos, que se articula con otros autores estudiosos del objeto, puede ser una forma de llevar un proceso desde un objeto a trabajar como eje principal de la creación escénica para los actores-bailarines interesados en el mundo de lo que (aparentemente) es inerte.

La dramaturgia siendo el camino para llegar a la composición escénica, en este investigación se plantea al objeto como estudio que denota la creación como emisor de sentidos que permita adentrarse en lenguajes escénicos que surgen desde la necesidad del ser, más que desde la razón del actor, en la indagación previa que se plantea el actor o actriz durante la carrera bajo la mirada del profesor que es quien guía el proceso artístico escénico.



Universidad de Cuenca

Los referentes teóricos principales en la que se basa esta investigación son Ana Alvarado, Rudolf Von Laban, mas a delante Gaston Breyer quien hace un estudio profundo dentro de las familias de los objetos articulando de este modo



Universidad de Cuenca

## Capítulo 1

### Del campo cotidiano al campo escénico

El objeto que vertebra la investigación es la cabuya y ha sido este el que de manera intuitiva ha sido tomado para desarrollar un proceso de exploración y creación por algunas de sus características específicas: rugosidad, fuerza y aspereza. Antes de hacer un desplazamiento del uso del objeto cabuya del espacio ordinario (donde habitualmente se lo trabaja y se evidencia desde ahí unos usos específicos) hacia el uso del mismo para la creación dramático-escénica, se ha generado para esta investigación una observación del mismo, de sus modos de apropiación por parte de artesanos, de sus formas de manipulación y tratamiento del material, es importante hacer un viaje cronológico desde el origen de este objeto para entender la transfiguración que sufre en el espacio escénico. Todo eso con el propósito de adentrarnos a la cosidad de este objeto, parafraseando a Ana Alvarado.

Para efectos de dicha investigación, generada entre mediados de 2018 e inicios de 2019 (durante los ciclos formativos de la autora de este trabajo: octavo y noveno de la Carrera de Danza Teatro) se realizaron algunas visitas al taller artesanal de *makanas*, que es la palabra quechua para *chal*, una pieza de tejido que -habitualmente- cubre la espalda y los hombros de las mujeres. El lugar visitado fue el taller del señor José Jiménez, representante de la textilera y los tejidos tradicionales denominados *Ikat*. Tal sitio está ubicado en San Pedro de los Olivos vía a Gualaceo-Cuenca, kilómetro 6. La ancestral técnica del *Ikat* proviene del malayo *Mengikat*, que significa amarrar o anudar.



Universidad de Cuenca

La elaboración del paño consta de tres procesos que son: el urdimbre, que es la preparación del hilo; luego está la técnica del ikat, propiamente, que implica un proceso de anudar. Estos amarrados con cabuyas que se extraen del penco permiten los diferentes diseños de flores y animales que se forman del contraste entre las zonas del hilo que conservan su color original por estar amarradas con cabuya junto a los que no están, que toman el color del tinte empleado. Por último está el telar, constituido las cuerdas y el palo enrollador y golpeador, para ir tejiendo los hilos y formar el paño.

En el proceso de observación del taller fue visible que cuando los artesanos emplean la técnica de dibujo a base de nudos, sus cuerpos emplean movimientos claros y precisos. Esta observación permitía hacer ya unas asociaciones para la escena. Lo que en tal taller se detectó que corresponde a las acciones cotidianas del esfuerzo ya fue un material que puede convertirse en herramientas para la búsqueda de la emoción, la metáfora, que en palabras del maestro de danza húngaro Rudolf Laban tiene que ver con la necesidad del hombre de moverse para poder satisfacer una necesidad

Por medio de sus movimientos se dirige hacia algo que tiene un valor especial para él. Resulta fácil poder percibir el objetivo del movimiento realizado por una persona, si va dirigido hacia algún objeto tangible. Sin embargo, también existen valores intangibles que inspiran movimiento. (Laban, El dominio del movimiento, 2006, pág. 12)

Tal acción, para esos cuerpos, es cotidiana, ya que los sujetos que la ejecutan están mecanizados e instruidos para que accionen de cierta manera, formando figuras con nudos



Universidad de Cuenca

que contienen una lógica matemática para la formación de un dibujo. Las características físicas y estructurales que se manifiestan en el cuerpo humano cuando están en ese gesto, bajo esta observación específica para esta investigación permitieron que salten a la vista que algunas partes del cuerpo se mueven, mientras que otras se afectan.



*Ilustración 1 dibujo a base de nudos (cabuya). Fotografía. Nelba Zaruma.*



Universidad de Cuenca



*Ilustración 2 indagación con el objeto en la cabeza (ensayo). Fotografía. Nelba Zaruma.*

### **Conceptos que operan el estudio del objeto en la escena para la creación.**

Esta investigación forma parte del área de las artes escénicas dedicada a la presencia del objeto en escena. Se trata de sacar al objeto de la función tradicional en la escena, en donde éste históricamente ha servido -sobre todo- para ilustrar el ambiente en donde suceden las acciones, o que funciona como elemento de escenografía utilizado por el intérprete-creador para dar cuerpo a una acción. La intención es moverlo de sitio para pensar el objeto (y con él) desde lo que este le permite a la escena para su construcción; es decir, considerándolo como elemento vivo que dispara sentidos.

Desde ahí, se toman referentes que vienen del Teatro de Objetos que permiten una relación más orgánica entre personas y objetos. Basada en lo que propone Ana Alvarado, fundadora del grupo El Periférico de Objetos (colectivo emblemático de América Latina,





Universidad de Cuenca

fundado en Argentina en 1989 junto a Emilio García Wehbi y Daniel Veronese), para entender al objeto su estudio plantea la inquietud de la batalla entre cosidad y carnalidad, objeto y humano, cosa y carne. En el Teatro de Objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Sostiene tal autora que el actor “es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permite ser el mismo pero también lo otro, el objeto”. (Alvarado, 2015, pág. 8).

Después de explorar el objeto, surge una manera distinta de crear movimiento, desde la escucha del material. Así, las calidades y cualidades del movimiento determinadas por Rudolf Laban, han sido fundamentales a la hora de armar esta investigación y permiten dialogar con el mundo de la materialidad y observar el movimiento formando parte del todo. Laban (1879-1958), fue un maestro de danza moderna de origen húngaro, conocido por su trabajo de registro de los pasos de los bailarines en un sistema de notación, con énfasis en el ritmo y el movimiento. El camino principal para adentrarnos posteriormente a dialogar con el inmenso mundo de la materialidad de los objetos en escena, pone en relieve su movimiento, como parte de la cosidad de los objetos inanimados.

Las cualidades y calidades del movimiento entran en el campo del reconocimiento dentro de las acciones físicas de Laban: flotar, deslizar, exprimir, empujar, sacudir, latiguar, golpear. A partir de ahí se genera la exploración de los movimientos y luego del cuerpo en relación con el objeto de estudio la cabuya, que es el objeto central desde el que se genera esta investigación práctico-teórica.



Universidad de Cuenca

Para pensar en la práctica y el diálogo con el objeto, otro referente importante ha sido el arquitecto, profesor y escenógrafo argentino Gastón Breyer quien hace un detalle exhaustivo sobre la familia de los objetos, dentro del capítulo 9 de su libro La escena pensante Gastón Breyer.

El reconocer la capacidad amplia que carga un objeto en la escena y su extensa funcionalidad y luego su relación con un cuerpo vivo nos replantea su significación bajo los conceptos que Breyer estudia a los objetos en escena.

Al tomar un objeto del mundo cotidiano al que pertenece y llevarlo al espacio escénico se vuelve novedoso, y recién lo empezamos a conocer verdaderamente, se abre un diálogo entre el cuerpo y el objeto, empieza un habla con su olor, color, textura, medida, peso, su interioridad y toda la capacidad de funcionamiento en el espacio que se desee explorar.

El trabajo con el objeto comienza por ampliar la percepción, sensibilizarse, estar presente, receptivo, para poder creer lo que el objeto da como resultado de la manipulación, luego entrando en el juego del manejo de cuerpo y objeto para ir más allá de la forma de la cosa y darle identidad a los momentos que el cuerpo reconoce como parte de la dramaturgia de este modo creando piezas para la composición escénica.

Otra de las autoras que han servido para constituir esta investigación es la mexicana Shaday Larios (1977), directora del grupo Microscopía Teatro e investigadora de teorías sobre el Teatro de Objetos Documental. Ella refiere que la emancipación de los objetos cotidianos permite la introspección del mismo en su mundo dado que se aleja de la mano



Universidad de Cuenca

obrero en el caso de la cabuya, permitiendo crear nuevas sensaciones con un nuevo lugar, espacio y tiempo.

La libre improvisación del objeto y sujeto nos acerca a las primeras causas de la metafísica del objeto. La profunda sensibilidad del ser hace que los lugares y recuerdos más anhelados se congelen para siempre en un lugar donde el tiempo no pasa, y el ser humano se traduce a una simple sombra habitando la metafísica de los objetos que componen ese tiempo añorado por la actriz.

Esta manera de ver el recuerdo o quizá buscar ese enigma del tiempo en donde nace la causa del dolor en el presente, como ya se ha dicho el trabajo con la cabuya es la puerta que conecta la memoria con el pasado. El objeto se manifiesta frente al sujeto cuando este logra conectar con el lenguaje de las cosas.

Este trabajo se sostiene de varios referentes, que luego van a conectarse a la idea de dramaturgia como un entretejido de imágenes visuales, líneas dramáticas sonoras. Para entender la dramaturgia dentro del campo teatral es importante situarnos en el origen de la cosa, es decir; conocer el paso del objeto que será llevado a la escena, esto nos replantea conocer o pasar por una lectura objetual, para entender ese ser inerte al que nos enfrentamos, tomaremos la reflexión sobre la definición del arte y el aporte de Marcel Duchamp un artista y ajedrecista, conocido por su influencia en la evolución de las vanguardias. Aparte de la dualidad objeto-*idea* en la obra artística (como la dualidad del “Signo” de Saussure en “significante-significado”), Duchamp aportó con su obra: El uso de la ironía y el humor; la “resignificación” y el reciclaje de objetos de uso cotidiano; el



Universidad de Cuenca

uso del movimiento; la crítica al concepto de “autor”; el uso de la acción y del gesto; la crítica al concepto de obra única. (González, 2011, prr. 8)

La dramaturgia no está relacionada necesariamente con la escritura. Es más, cuando una dramaturgia se fija en un texto, en cierto modo, está traicionando al medio al que sirve. La dramaturgia puede ser algo invisible. Y es algo que pueden hacer las escritoras, las directoras, las coreógrafas, las actrices, las arquitectas, las profesoras. La dramaturgia puede ser algo así como dibujar en el tiempo, o dibujar en el aire. Se dibuja en el tiempo o en el aire, porque se pretende que ese dibujo pueda llegar a ser efectivos en los cuerpos vivos. Pero debe ser un dibujo que no detenga esos cuerpos, que los mantenga en movimiento. (Sánchez, 2019, pág. prr. 4)

La creación dramática del momento bajo la transformación de las imágenes sin una jerarquización de escritura dramática, tejido que abarca imágenes visuales y sonoras que liberan emociones, sensaciones, identidad con el espectador que comparte las conmociones que emana de la escena.



Universidad de Cuenca

## Capítulo II

### Nociones fundamentales de la investigación: Objeto, Cosa, Cosidad de la cosa, Teatro de Objetos

La terminología de las palabras que han surgido desde el proceso es clave para ampliar el concepto de dicha término tanto que en escena las palabras terminan siendo metáforas.

Antes de hacer el movimiento entre la observación en el taller de la manipulación de la cabuya, que fue parte preliminar de la configuración práctica de este proyecto de titulación, hacia la construcción de una dramaturgia del movimiento, es indispensable estructurar algunas cuestiones de carácter teórico.

Primero, es importante definir:

**Según la Real Academia Española, el Objeto puede definirse de la siguiente manera:**

Del lat. obiectus

**1. m.** Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.

#### **2. Cosa.**

Del lat. causa ‘causa, motivo’

**1. f.** Lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual.



Universidad de Cuenca

Complementando las descripciones del diccionario, se incorporan también algunas definiciones hechas por artistas y filósofos, para asentar más al campo de trabajo. Por ejemplo, Shaday Larios, refiere que la noción de Objeto (del latín objectus) es aquello que está delante de mí o en contra de mí, “arrojar hacia”, “poner delante”. (Larios, Los objetos vivos escenarios de la materia indócil, 2018, pág. 17).

### **Teatro de objetos bajo el concepto de Ana Alvarado**

El Periférico de Objetos. Una actividad escénica que se elabora sobre el concepto de lo siniestro en Freud, el retorno mortal y extrañado de lo conocido y familiar. La actuación, dirigida por Ana Alvarado, activa muñecos y objetos domésticos presentes en la exposición y constituye una memoria tanto del trabajo de El Periférico de Objetos como de la vida pública y privada en Argentina tras la dictadura. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, prr. 1)

En palabras de Martín Heidegger ¿qué es, pues, una cosa? Hasta la fecha el hombre ha pensado muy poco en la proximidad de y en la cosa en cuanto a cosa. El cántaro es una cosa. ¿Qué es el cántaro? Un recipiente; decimos, recipiente porque recibe en si otra cosa. Lo que recibe en el cántaro es la pared y es el fondo. Este receptor es, a su vez, receptible en el asa. El cántaro es en cuanto a recipiente, algo que está en sí. El estar-en-si señala al cántaro como algo ipstante. Como ipstant de un ipstante, el cántaro se diferencia de un obstante. Un ipstante puede convertirse en un obstante cuando nos lo representamos bien en la percepción inmediata, bien en la representación que recuerda. Lo cosal de la cosa, no descansa ni en que es un obstante



Universidad de Cuenca

representado ni en que se determina desde la obstancialidad de la obstancia. (Martín Heidegger, 1953, págs. 662-663)

En la escena desde el trabajo con el objeto podemos decir que la cosidad de cierto enser, se deduce a lo físico como al más allá del objeto mismo a su esencia, al aura que en la escena, cuerpo, lugar y tiempo se presente esta tiene un modo de ser, sus reflejos serán vistos por un cuerpo que sepa escuchar entrar y salir de su mundo para entrar en el de los humanos a través de un cuerpo perceptivo.

### El objeto: la cabuya. Usos y potencialidades de este objeto en el campo cotidiano y en el extra-cotidiano.

La observación en el contexto cotidiano como base para construir un gesto/partitura extra cotidianos

Es importante decir que el objeto no fue escogido, el objeto llegó después de indagar en el cuerpo las cualidades y calidades de movimiento de este objeto observado y registrado mediante fotos y videos, llegó un momento donde el cuerpo reflejaba ciertos rasgos de la cabuya como; en la fluidez del cuerpo, golpes, las torsiones, figuras que el cuerpo dibuja en el espacio similares a las cuerdas, es así que se sintió la necesidad de traer la cabuya en fibras para fundir el entendimiento del cuerpo trabajado con la del objeto en un primer acercamiento del laboratorio II.

Tal como se refirió en el primer capítulo de esta investigación, los movimientos que realizan los artesanos en la manipulación de la cabuya sirven de base para pensar en la fuerza que contienen y que puede fundamentar el trabajo en el espacio escénico. Una de las



Universidad de Cuenca

cuestiones observadas fueron dos tipos de movimientos que están permanentemente generándose en el acto del manejo de la cabuya: golpear y fluir, que surgen de la manipulación del objeto por parte de un cuerpo. Documentar el movimiento humano en la memoria y entenderlo desde el campo del laboratorio II y III como lugar donde la cosa revela misterios que pertenecen a un mundo aparentemente “inerte” y que no es visto por el ojo humano, las cuerdas específicamente desde la práctica cuerpo-objeto, amplía la sensopercepción<sup>1</sup>, el registro y el reconocimiento de la realidad física, con estímulos que juegan desde el objeto incorporado al cuerpo, extensión y fuera de quien lo trabaja.

La cabuya tiende a liberarse de su función original convirtiéndose en un material que juega con un mecanismo para que irrumpa lo insólito, lo grotesco y lo poético. Toda la materialidad de este objeto entra en diálogo con el cuerpo. No es únicamente el movimiento observado en el taller. Al traerlo al espacio escénico desde los laboratorios II y III existe un diálogo más profundo con su textura, olor, peso, medida, sonido, que se surge cuando se da el encuentro con él y se desarrolla una improvisación.

Un objeto que aparenta tener vida cuando alguien la manipula o se relaciona de cualquier forma con este enser en otro espacio-tiempo que no es el cotidiano, se desvincula de todo su aparataje inicial para empezar mostrar que le pueden surgir otros referentes desde un nuevo espacio.

El movimiento que caracterizó a este objeto desde su funcionalidad cotidiana, se traslada al cuerpo en su totalidad. Eso da paso a cualidades y calidades de movimiento que en cada encuentro se da por la relación entre la actriz y el objeto. Poco a poco esta relación

---

<sup>1</sup> 1 Se llama sensopercepción al proceso mediante el que recibimos información a partir de estímulos sensoriales que captan nuestros sentidos y que, a su vez, luego codificamos y procesamos en nuestro cerebro para que finalmente podamos generar una experiencia perceptiva consciente.





Universidad de Cuenca

se expande desde los registros corporales que resonaron en una partitura de movimientos que van desde flotar, deslizar, exprimir, empujar, sacudir, latigear, golpear, movimientos estudiados en los ciclos de formación de Danza Contemporanea en la carrera. Todos estos movimientos que el cuerpo de la intérprete-creadora (quien escribe estas líneas) reconoció en este objeto que como característica principal en primera instancia fue el movimiento evocado de la exploración y apropiación una secuencia de movimientos.



*Ilustración 3. Fibras de cabuya. Fotografía. Nelba Zaruma*

### El elemento caos en el inicio de la indagación escénica

En el caos, en el desorden de la identidad de la cabuya, entre la mezcla del pasado y presente del objeto y del cuerpo ejecutante, la percepción sensorial se amplía sin saber



Universidad de Cuenca

dónde desemboca cada camino, porque no hay ni un inicio ni un final, solo están y perduran mientras exista el tiempo y el espacio, y aunque por más mínimo que se mueva el objeto, este cambia, se transforma influenciado por los espacios que viene transitando. El desorden o la desorientación en el momento de tener que darle un inicio a este tejido dramático escénico se vuelve complejo, porque el objeto material es el mismo en toda la obra, el potencial simbólico que carga la cabuya pasa o sufre transformaciones en todo momento para así continuar el desarrollo de la muestra, entendiendo de este modo al objeto que opera y resulta complejo saber cuál es el inicio. En la obra “Bella Tarde” de Pablo Longo obra analizada desde el punto de vista de dos procedimientos que son: la intertextualidad y la transdiscursividad dos fenómenos presentes en la obra citada por la UNA (Universidad de Artes Dramáticas) las miradas se relacionan con la belleza del caos. “Dentro de este juego de apertura hacia otras disciplinas –en el que aparece problematizado y desjerarquizado el drama- es que se hace imperioso el estudio del procedimiento particular de escritura que consta de la utilización de materiales textuales que desbordan la categoría del drama. Los objetos textuales originales, de diferentes índoles -teatrales o no- sufren una reelaboración y en consecuencia una resignificación, resultado de un proceso de actualización por medio de una nueva mirada. A partir de este proceso de reescritura se obtiene un nuevo objeto textual, derivado de otro/s texto/s anterior/es” (Manzone, 2018, prr. 4)

La idea es importante pero los modos de construcción escénica siempre se modificarán y abren paso a diferentes formas de ver construcción escénica, valiéndose de otras disciplinas que indirectamente se han vinculado al teatro, como las artes plásticas, el performance. Desde este análisis la puesta a la que me refiero posteriormente desde la



Universidad de Cuenca

mirada interior de la actriz en escena más que obra es un abrir la puerta hacia el enigma del tiempo, donde se pretende oír, sentir, palpar a través de los dispositivos como: la música y lo performativo por sobre el texto establecen otras formas de construcción a la del teatro tradicional.

### La relación entre tiempo y objeto y su influencia en el proceso creativo

En el objeto el pasado y el presente están unidos así como el recuerdo al pertenecer al pasado y que se pretende traer y ser representado por la simbología, por la metáfora en el presente. La textualidad de ver al objeto suspendido sabiendo que es lo que representa llega a ser el eje central de la construcción escénica en todo el tiempo que esta cuerda tejida está en el espacio, mientras la marca del tiempo que se le da a cada imagen sobrevive al pasado y se rememora en el presente tal es el caso que se habla del dolor del padre por la pérdida de su esposa e hijo por medio de un feto en proceso de gestación y que se hace visible en la escena, por las gruesas fibras que se trenzan formando una gran vena llamada (cordón umbilical), porque para hablar del dolor de alguien que permanece en el tiempo, es encontrarnos con la herida misma, ir más allá de un cuerpo sufrido, golpeado por la suerte de la vida, de este modo la cabuya entretejida y suspendida contiene todos los signos de la obra y que es desde este lugar la claridad del relato se empieza hacer más visible para la actriz.



Universidad de Cuenca



*Ilustración 4 Cordón umbilical de cabuya. Fotografía. Damián Campos*

## El objeto en escena. Pensar desde la noción de familias de objetos.

### Agrupación de objetos por familias

El elemento central de la investigación de laboratorio que ha sostenido la dramaturgia es el objeto cabuya. En el trabajo al que se refiere este documento la cabuya está dispuesta en estas formas: fibras de cabuya seca, cuerdas procesadas con torceduras para formar una cuerda más firme y manejable y yute, una planta herbácea fibrosa parecida a la cabuya en su textura.



Universidad de Cuenca

Para analizar cómo se activa este objeto, se ha generado una indagación sobre cómo los objetos funcionan o activan la escena.

Para ello, en primer lugar, se ha tomado como referencia la categorización sobre los objetos que ha articulado el investigador Gastón Breyer con el propósito -en sus palabras- de “tener un sistema de operaciones” para que mientras se trabaja con el material se pueda tener conciencia de qué es lo que este objeto tiene de particular según su lugar de pertenencia. Él apunta las siguientes familias, en su libro *La Escena Presente*:

El objeto alpha (&).

El objeto Betha (B).

El objeto gamma (y).

El objeto Delta (d).

El objeto psi (Y).

El objeto omega (w).

Los objetos omicron (o), los “fracta”.

Los objetos pi (r), los “todos”.

Los objetos sigma (&), “los estables”.

Los objetos tau(t), los “metamórficos”.

Los objetos complejos.

A partir de la revisión conceptual que hace de cada una de las categorías, se analiza para esta investigación escénica cuáles de ellas permiten reflexionar sobre el uso específico que se le está dando a la cabuya como elemento preponderante en este ejercicio.



Universidad de Cuenca

Por las características de esta práctica, se considera que puede catalogarse la cabuya en los siguientes términos:

Los objetos tau(t), o también llamados “metamórficos”.

Breyer menciona en el texto antes mencionado, en su capítulo 9, que estos objetos;

“son entidades en transformación, mutables, metamórficos, en derivación constante, evolución filo y ontogenética. Entidades inestables, en proceso de cambio-deformación sobre deformación-, crecimiento deterioro formal, complejos multívocos dinámicos, objetos cinéticos y artefactos de magia, traducción a otros códigos, instancias de existencia.

Una nube, el humo, el árbol, el viento, la llama, el globo que se infla, la mano que gesticula, el rostro que se descompone en visajes, la masa de arcilla que se moldea. Estos objetos -añade Breyer- engloban todo artificio de devenir, toda obra que se conforma, todo proceso artístico, todo aquello que caracteriza a la naturalidad versátil de la escena, en definitiva, al escenograma.

Los objetos Tau fueron tradicionalmente individuos o entidades exóticas, de fantasmática, de embrujo y profunda hermética. Favoritos de poetas, artistas heterodoxos, también los que llamamos objetos “trans métricos”, que derivan o fluctúan entre las dimensiones espaciales. Las célebres “máquinas celebrarias” de Courreges, se pueden ubicar aquí. El hipertexto, como conjunto de datos a partir de un tema, también es un *tau*. Por definición, son las entidades vivas, biológicas. (Breyer, 2005, prr. 10.)

La otra familia de objetos que se trae a colación para apoyar la investigación práctica sobre la cabuya, es una que está contenida dentro de una macro-categoría llamada





Universidad de Cuenca

Objetos Complejos, donde el autor hace referencia a los Objetos Bivalentes, mixtos o complejos, binarios. Dentro de sus 11 sub-categorías se encuentra la que él ha nombrado como: **Objetos alfa-psi**. Sostiene Breyer que este tipo de objetos se caracteriza por ser “un utensilio que emigra al campo de la simbología, una espada con un sentido litúrgico, un ídolo-estatua artístico. (Breyer, 2005, prr. 11.)

A partir de las dos categorías antes mencionadas, se intenta hacer un análisis más profundo de los usos singulares en el tejido escénico al que se refiere este documento. Se aborda a la cabuya dentro de la familia **Tau(t)** “**metamórficos**”, porque al ser varias fibras secas de penco estas sufren un proceso de cambio para llevar a tener otro utilidad más funcional en el cotidiano, como son las cuerdas duras y fuertes. Dentro del espacio escénico desde las mismas fibras secas fueron parte del campo de indagación para así palpar con el cuerpo la fragilidad de las fibras, se puede decir que para construir algo nuevo se debe empezar por el origen es decir el primer acercamiento es deconstruir esta cuerda cosa que nos permite estar más cerca del material en bruto. De este modo, fueron apareciendo varias materialidades derivadas del mismo objeto que fueron dando la idea o construcción de un objeto que se transforma y se transforma, se hace y se deshace.

Un ejemplo de lo que se acaba de señalar es que su desmembración permitió la aparición de 25 cuerdas que se utilizan como elemento que se articula como extensión del cuerpo en la cabeza. Esto permite asemejarse a una larga cabellera. Luego esta pasa a ser una máscara, por lo moldeable y manejable del objeto esta se convierte en una lámpara, este objeto al estar dentro de lo metamórfico tiene la esencia de ser lo que las manos y el ojo manipulador quiera.



Universidad de Cuenca

Por otro lado, la cabuya se analiza desde la denominación objetual *alfa-psi*, de la matriz de **Objetos Complejos**. Esto por la simbología que se abre de ella y representa en cada momento escénico. Y, a su vez, lo que representa para el cuerpo y la memoria de la actriz-bailarín (en este caso preciso, de la investigación que está en la base de este documento). La simbología que esta carga provoca una narratividad que se va construyendo desde varias dramaturgias.

Cabe anotar que cuando se habla de la familia *alfa-psi*, esta se construye en la unión de dos tipologías de objetos *alfa* y el *psi*. Breyer va a definir al primero de ellos como un objeto de “función útil” en el capítulo 9 dentro de “Las familias de objetos” en los objetos complejos, añade que se genera con respecto a “la mano de obra y la mente que lo opera” (Breyer, 2005, prr. 1.). Mientras que sobre el *psi* sostiene que “es un objeto de máximo contenido cuyo exterior puede minimizarse, tiene una potencial interioridad que lo define”. Conlleva al campo del inconsciente. (Breyer, 2005, prr. 5.)

A partir de todo lo antes señalado se puede decir que este objeto se vuelve complejo porque es un objeto de máximo contenido cuyo exterior puede minimizarse, tiene un potencial interior que lo define. Es evidente en la investigación que cruza un campo del inconsciente, pero hay alguien (en este caso: la bailarina-actriz) que lo opera y obra con él.





Universidad de Cuenca



*Ilustración 5 Lámpara. Fotografía. Damián Campos*

### La construcción de una dramaturgia entre objetos con el cuerpo, espacio e imagen.

La creación de una dramaturgia escénica para este trabajo de titulación se abre desde el campo de la dramaturgia experimental desde el cuerpo al objeto, e inversa y la unión de estas dos, dando espacio a que los objetos dejen ver su interioridad más que su forma objetiva desde la perspectiva del cuerpo cotidiano.



Universidad de Cuenca

En la creación, en la investigación implica el ser flexible con el proceso escénico.

Cada objeto es una máquina de escritura capaz de generar un nuevo texto aparte del que le es inherente; por lo tanto, los objetos dentro del teatro de objetos son como “palimpsestos”, escrituras sobre escrituras en donde puede primar una trayectoria sobre la obra. En congruencia con esto, la particularidad creativa del Teatro de Objetos Documental -que es una forma de expresión del Teatro de Objetos- es “descubrir la memoria primigenia de los objetos, antes que inventarle una nueva historia a la materia que presupone distanciarla de la riqueza socio-afectiva que pueda ofrecer su memoria original al confrontarse con el presente de quien la desvela”. (Larios, 2018, págs. 46-47)

Para la investigación escénica a la que se refiere este documento se ha concebido la construcción de piezas, o también llamados fragmentos, momento que luego se unen para constituir la dramaturgia en su amplio sentido.

En una primera instancia el objeto cabuya resulta desconocido y nada común entre el universo de los objetos cotidianos para quien investiga en este trabajo. Su forma delata una especie de disposición al movimiento, que parece la característica principal de esta cosa. La cabuya, a su vez, parece un material compuesto de varias materialidades: las hebras y las cuerdas, que -a su vez- al explorarse ofrecen resultados distintos. Las cuerdas formadas por hebras parecen abrir posibilidades de movimiento, sobre el mismo material, muy específicas. La atención y exploración sobre la cabuya deja ver distintas cualidades y calidades de movimiento que genera el encuentro con ella.

Esto permite construir la primera de las piezas que constituyen la escena. A partir de un ejercicio de manipulación brusca de las cuerdas de cabuya, se produce una acción que genera una especie de golpe en el aire en círculos, generado desde las manos de la



Universidad de Cuenca

actriz-bailarina. Con ello se produce un choque, una sonoridad parecida al silbido del viento en una tormenta. Se hace evidente la voz del objeto, esa voz que hace estremecer los sentidos haciendo eco con el espacio. Basta escuchar este sonido de látigo para saber que después de esto viene la calma con el cansancio y la agitación, el cuerpo llega a otro estado de pasividad mientras se mantiene una expresividad dura, fría, en el rostro. Asimismo, la cantidad de cuerdas en la cabeza dan un peso que junto con la corporalidad de quien lo explora se integra a forma un solo cuerpo y permite que surja una especie de cuerpo nuevo, en donde elemento externo y cuerpo de la actante, se funden.

La segunda pieza donde la dimensión del espacio juega un papel importante y rompe la linealidad con la que se venía accionando en movimientos, acciones, dentro de una secuencia que es generada por la simbología que carga el objeto en primera instancia. La materialidad de objeto desde las cuerdas de cabuya continúan con la simbología transportándose a generar un cuadro de imágenes.

Tres ovillos de hilo de cabuya se suspenden desde el fondo del espacio el cual son tomados por las mano de la actriz-bailarina, puesto que esta manipulación nació desde el mismo objeto ya que desde pasar una y otra vez el objeto demandaba más funcionalidad y aprovechar todo el potencial que revelaba en el espacio. Una imagen se vuelve más poderosa y comunicable cuando puede profundizar en más de un punto de vista. O sea que en una misma imagen podemos ver múltiples cosas, porque eso es lo que la dimensión tangible de la imagen, provoca. La mirada es una forma directa de acceder al objeto, fija automáticamente una impresión. Dice Ana Alvarado al respecto: “continúo la imagen en mi interior, continúo el relato”. (Alvarado, 2016; pág 55)



Universidad de Cuenca

## El cuerpo de la imagen

La relación objeto-cuerpo desde la exploración generada para esta investigación, es más profunda cuando existe comunicación entre el cuerpo y el objeto, ya que eso hace más susceptible la senso-percepción con el objeto y el espacio en el que se suscita este vínculo. Cabe decir que hasta una minúscula pelusa que se levante del polvo, así como lo grande del espacio están dentro del papel (el marco en el que se suscita esta configuración): lo que llamaría una imagen congelada. Este cuadro de imagen congelada instantáneamente en la memoria de la actriz permite entrar a lo que Ana Alvarado refiere como “la fascinación de la imagen”. Esta, añade: “radica en su realidad más que en su irrealidad. Es la poderosa sensación de estar viendo una realidad de otro orden la que nos transporta a la propia imaginación, no es la imaginación propiamente lo que nos maravilla si no esa realidad que tengo en frente sea capaz de transportarme a ella. Si hablamos desde la idea y no desde la cosa hablaremos de un mundo que pretende una objetividad imposible, imposible de ser vista al menos. La percepción siempre es un punto de vista, la idea pierde el contacto con la experiencia. La dramaturgia de objetos se encuentra teniendo un puente entre estos dos mundos”. (Alvarado, 2015, pág. 56.).

Tal experiencia se hace más presente en imágenes que se construyen en la segunda pieza que constituye este entramado dramático del espacio. Un grupo de pesadas bolas de yute suspendidas en el espacio descansan sobre el vientre de un cuerpo en posición fetal dando la forma de una vena grande y dos arterias que forman el cordón umbilical (el ombligo marca el punto en que se une el feto con el cordón umbilical).

El objeto suspendido después de varias pruebas y prácticas mostró otras posibilidades de uso (va aclarando la poética del trabajo) en esta segunda etapa. Desde la



Universidad de Cuenca

primera pieza se revelan imágenes que se conectaron con esta segunda. La palabra e imagen clave que conectan la primera pieza constitutiva de esta puesta en escena, con la segunda pieza, fue “alumbramiento”, en las varias acepciones que tiene este término.

En este segundo momento, esta noción de alumbramiento entendida como parir o dar a luz, provoca que el objeto emigre al campo de la simbología, pudiendo ubicarse dentro de la categoría objeto *alfa-psi* (de la familia de objetos nominada por Gastón Breyer). Ya que su suspensión y conexión se asocia con el vientre (ombligo). Al ser un objeto sutil pero tosco, se carga de un contenido íntimo muy potente. En palabras de Alvarado, “el cuerpo-objeto es un modo del espacio objetivo, es un punto de vista, define un lugar en el mundo y define un tiempo. El cuerpo/objeto de la obra es un medio, es lo que permite el movimiento hacia la comunicación, ejecuta el movimiento, materializa la comunicación a través de la imagen. Es el cuerpo organizador de la obra el que incorpora a sí mismo los instrumentos (cosas) y las hace participar de la estructura original del mismo cuerpo. Mantiene integrados los signos, justifica su permanencia” (Alvarado, 2015, pág. 56).



*Ilustración 6. Realización de la lámpara. Fotografía. Damián Campos*

Solo cuando los sentidos del cuerpo físico y el alma se conectan con el espacio-tiempo que produce el objeto presente, se revela el significado de los materiales entretejiendo la percepción de la dramaturgia: cuerpo, imagen y objetos.

La posición del objeto le da un sentido al mismo generando imágenes y perspectivas desde el lugar que el espectador lo mire. El tránsito de las imágenes cambiantes restablece nuevos sentidos, emociones, sensaciones.



Universidad de Cuenca

Estas ideas que emergen también se conectan con la visión del tipo de objeto que transita como entidad en continua transformación. Es decir, en la categoría de Breyer define como objeto tau(r) los “metamórficos”. Se trata de un tipo de objeto mutable porque el cuadro de imágenes se mueve; eso implica que no significa lo mismo siempre.

De la primera a la segunda pieza antes descritas el objeto sufre una transfiguración y eso está condicionado también por las diferentes significaciones de la palabra a la que se enfrenta el objeto y lo afecta. En la primera pieza “el alumbramiento” propicia que el objeto está integrado y es extensión del cuerpo. Se trata de una relación con lo más sólido del mismo, presta a la manipulación de la mano de la actante. Mientras que en el segundo fragmento la línea de las imágenes irrumpe el espacio llevándolo a una tridimensionalidad espacial dando el foco y la importancia al cuerpo-objeto que está determinando la segunda pieza, por el significado análogo que se viene construyendo desde el inicio.

Las indagaciones permiten al objeto cumplir con su metamorfosis. En la segunda pieza se usaron varios ovillos de yute (material de una planta fibrosa, es menos resistente y más frágil que la cabuya, pero muy parecidas en textura, medida) a pesar de que se incorpora este nuevo material, por sus características físicas se complementa con el material original que denota esta investigación permitiendo la manipulación más lograda en el segundo fragmento que la muestra así lo sugiere por una dramaturgia elocuente que se agarra de los elementos hallados por el objeto, cuerpo.

Desde adentro se presencié que el objeto cumplía la funcionalidad de decorado, no era sino hasta regresar al primer fragmento y pasarlo varias veces para entender que la transformación de la cabuya también generaba una presencia escénica de carácter



Universidad de Cuenca

dramática; es decir, que su cosidad aludía a una corporalidad. Entonces, se hizo visible que sería el cordón umbilical y que no sería el número de cuerdas suspendidas por el azar, mencionado a priori. Las tres cuerdas en esta configuración vienen de una vena umbilical y dos arterias que une al feto con la placenta. Así, el objeto pasa por todas las posiciones o se mueve sin tener un fin hasta encontrar la imagen que llena y que da sentido a la obra.

Una de las cosas interesantes y donde el intérprete gana mucho es ese momento donde el artista observa su mundo y recoge aquello que por algún motivo le interesa. Se trata de algún recurso sensible de aquello que de algún modo toca su sensibilidad porque quiere conocer más sobre ello, (Cecilia 2010, págs. 69-70)

nos acercamos a un recuerdo que palpita en la memoria de la actriz para la construcción de cuadros de imágenes que captan un momento de la vida. El tiempo es sustancial en el paso de una imagen a otra porque, “Existe en el tiempo una huella imborrable de la mirada que dirige el curso de los hechos. El tiempo permite el recorrido. Habilita el relato de la imagen” (Alvarado, 2015, pág. 61).

### Tiempo: captar la imagen

Según el texto de Levantes “Redes de Creación”, una de las cosas interesantes y donde el intérprete gana mucho es ese momento en donde el artista observa su mundo y recoge aquello que por algún motivo le interesa. Se trata de algún recurso sensible de aquello que de algún modo toca su sensibilidad porque quiere conocer más sobre ello (Salles, 2010, págs. 69-70), nos acercamos a un recuerdo que palpita en la memoria de la actriz para la construcción de cuadros de imágenes que captan un momento de la vida, y Alvarado en “Teatro de objetos”. El tiempo es sustancial en el paso de una imagen





Universidad de Cuenca

a otra porque, “Existe en el tiempo una huella imborrable de la mirada que dirige el curso de los hechos. El tiempo permite el recorrido. Habilita el relato de la imagen” (Alvarado, 2015, pág. 61).

Estas dos tesis se han untado para dirigir la mirada sobre el tiempo, siendo este una dimensión física que representa la sucesión de estados por los que pasa la materia, en este caso el tiempo equivale a elegir qué contar de toda la historia en una imagen.

Dentro de la indagación con la materialidad del objeto en un encuentro más cercano más íntimo del cuerpo y el objeto se esconde aquello que intuitivamente se busca, la cosidad del material cabuya revela el que contar desde ese lugar y con ese material, la posición de objeto anteriormente citado reveló de dónde es que se está contando la historia, en este caso el cordón umbilical, que hace referencia a la relación de la madre e hijo, este mismo objeto contiene delgadas fibras de yute que se despegan como enredaderas en los dedos de la actriz permitiendo ver una danza que relaciona a un momento de juego de una madre cargando a su niño. Continuamente el transiciones que hace la actriz en el espacio y con el objeto deja ver otro cuadro de imagen en otro espacio donde la obra plantea un tiempo paralelo al real y un tiempo ilógico, no por eso menos real que suscita del objeto y nos traslada a otro espacio para ver un bebé dibujado en el piso con su cordón suspendido en el aire.

Es importante decir que esta cuerda de cabuya que hace de cordón umbilical se fortalece más mientras se teje la obra, se fortalece en el sentido de que es como mirar una línea del tiempo que permite adentrarnos en el pasado para construir la narratividad desde el mirar hacia atrás para sentirse identificada con toda la cosidad del objeto que por medio de la familia de objetos, los objetos alfa-psi, acogen la imagen del cordón



Universidad de Cuenca

umbilical durante los 30 minutos de la obra y que a través de la simbología permite ver la delicadeza de las fibras de yute para saber que es como cargar un niño recién nacido, o la fragilidad que tiene un bebé al depender de su madre, así mismo las bolas de yute que están integradas al final de la cuerda como los embriones.

Las imágenes pre y pos según la obra va avanzando van tomando potencial y están cargadas de metáforas cada vez más trágicas que en ciertos fragmentos no hace falta texto, el acompañamiento sonoro instrumental acompaña a evocar el recuerdo desde esa cuerda suspendida en el espacio.

### La reversibilidad del recuerdo presente-pasado

Casi al final de la muestra escénica hay algo evidente que hace se ha venido tejiendo y es la construcción de la dramaturgia de la escena a la inversa, este modo de transitar las piezas surge de los recuerdos más frescos en la memoria de la actriz, es decir; no existe una línea aristotélica que seguir, desde las improvisaciones apareció materiales que fueron tomando forma y sentido la escena misma, desde el texto de Ana Alvarado “El espectador siempre construye hacia atrás la historia de lo que ve, el movimiento que veo ahora solo se completa si puedo unirlo a sus movimientos anteriores. Cuando algo se mueve necesito resignificar, “volver a leer” los lazos que componen la imagen.

Desde la reflexión que hace Alvarado todos los elementos o dispositivos que componen la muestra “memorias”, juegan entre le presente y el pasado, hay algo que siempre se revela dando más coherencia a una escritura escénica. (Alvarado, 2015, pág. 59).



Universidad de Cuenca

## CAPITULO III

### Conclusiones del proceso practico-teórico

#### El parto escénico

En este capítulo se expone los resultados de un proceso practico-teórico, como se le ha denominado el parto escénico.

El buscar información dentro del proceso del parto, abre la posibilidad de hallar mecanismos preliminares para la creación mediante cruzamientos entre los distintos procesos, ahondando el conocimiento del cordón umbilical se sabe que el cordón tiene un latir que mientras este está conectado con la placenta segura insuflando sangre en el cuerpo del bebé y mientras esté conectado a la placenta tiene la función oxigenadora del niño, este proceso y funcionalidad que tiene este órgano se traslada al campo escénico desde el latir del cordón asemejando a un sonido de corazón que se escucha cuando la interprete tiene un acercamiento a este objeto de una manera pausada, silenciosa un momento de ella y el objeto desde este momento que existe una relación directa con el recuerdo de un bebé en gestación, valiéndose del dispositivo sonoro, hay que tener en cuenta que el cordón es parte del niño, es un órgano que si late es porque está vivo y funcionando y por tanto desarrollando alguna actividad necesaria para el niño.



Universidad de Cuenca

Mientras la obra avanza la cuerda trenzada delata minúsculos fragmentos como; las hebras cayéndose, las tijeras en las manos, la sonoridad que construye la atmósfera, la cuerda suspendida en el espacio sacudiéndose bruscamente.

El espacio en el que se desarrolla la obra, sufre una transformación con la aparición de una tijera una herramientas quirúrgica que junto con la propia sonoridad del mismo juega con la imaginación del espectador y una luz que simula a la sala de quirófano, al mismo tiempo se escucha los latidos fuertes de un corazón.

La cuerda que simboliza el cordón umbilical se corta igual que sucede en un parto, desde entonces existe la separación este corte o separación del parto escénico, en este momento las hebras de cabuya que se cuelgan de la cuerda son arrancadas bruscamente cayéndose y cubriendo el piso.

La transición de la actriz-bailarina llega a un final de encuentro de serenidad con la que fue su ficción en escena, es decir: en la parte final se observa a la actriz realizando una danza con las hebras en reposan en el piso para finalmente ver como el vestido va consumiendo al cuerpo al punto de desaparecer y quedar solo el vestido.



Universidad de Cuenca



*Ilustración 7. Despojo del vestido. Fotografía. Juan Ortega*



Universidad de Cuenca



*Ilustración 8. Máscara con cabuya. Fotografía. Damián Campos*

Bases en las que se asienta el estudio del objeto y hacia donde pretende llegar.

Este trabajo de investigación en artes, que surge de la práctica para generar pensamiento teórico, ha tomado como base la metodología de la argentina Ana Alvarado, fundadora de El Periférico de Objetos, que insiste en la potencialidad que tiene la cosidad de la cosa en el ejercicio de construcción dramáticas. Ella, entre otros autores, ha



Universidad de Cuenca

aportado al objetivo y modelo de la construcción dramática planteada en este proyecto de creación-investigación.

Ha sido un camino muy óptimo iniciar desde la indagación del objeto cabuya como eje central de la investigación, tomando el concepto de la cosidad o materialidad de la cosa de Alvarado, porque ha permitido salir de las maneras tradicionales de generar una puesta en escena, basada en una idea preconcebida, o un texto que determina la acción viva.

La construcción de imágenes claras y enmarcadas dentro de un concepto fotográfico ha provocado que la actriz/bailarina tenga una idea de donde salir sin saber a dónde la llevará el rompimiento del marco fotográfico con el que se trabajó los fragmentos. Eso ha permitido estar siempre a la escucha del ejercicio y no querer imponer sentidos: los sentidos se han visibilizado en el transcurso de la propia práctica.

A pesar de que el proceso fue una escritura dentro de la escena misma, se logró captar la narratividad que genera la dramaturgia del movimiento a raíz del objeto estudiado. Cabe recalcar que ha sido un proceso muy interno de escucha a lo que aparenta ser inerte (pero que tiene una vitalidad) para reflejar en la exterioridad el relato sin llegar al cliché.

Es importante mencionar que el nombre que toma la muestra va de todas las memorias/recuerdos que ha vivido la persona que ejecuta la acción por ello es sustancial decir que la metafísica de los objetos son una masa muerta para quienes no la saben escuchar “Memorias”, la muestra que revive a los objetos y al recuerdo tomando como método de investigación al teatro de objetos de Ana Alvarado, resulta muy inquietante



Universidad de Cuenca

redescubrir la fórmula escénica para reconfigurar la máquina que construye en este caso la dramaturgia del movimiento.

A partir de este proceso es posible reconocer la pertinencia que tiene este trabajo en las formas de producción, pues abren vías nuevas a las que predominan en el contexto. Como recomendación fundamental está la posibilidad de seguir indagando en escena y también en el pensamiento teórico que esta desprende, para poder continuar expandiendo el proceso creativo que, a su vez, con rigurosidad podría abrir futuras investigaciones tanto personales como colectivas con respecto al teatro de objetos en Cuenca, en particular, y en Ecuador, que no se ha indagado suficientemente.





Universidad de Cuenca

## Bibliografía

- Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos*. Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro ISBN 978-987-3811-17-3.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinit. Buenos Aires, 2005.
- González, R. (2011). Marcel Duchamp y las vanguardias del siglo XX. *REPLICANTE (cultura critica y periodismo digital)*, prr. 8.
- Laban, R. (1980-2005). The mastery of movement. En R. Laban, *The mastery of movement* (pág. 5). Edotirial Fundamentos.
- Larios, S. (2018). Teatro de Objetos Documentales. *PASODEGATO*, 46-47.
- Lizarraga, I. (2015). Diagonal. *El espacio en el Analisis del movimiento de Rudolf Laban*.
- Martín Heidegger. (1953). La Cosa. *bdigital PORTAL DE REVISTAS UN*, 662-663.
- Salles, C. A. (2010). *Redes de Creacion, la construccion de la obra de arte*. Sao Paulo: Editora Horizonte 2006.
- Sánchez, J. (2019). Dramaturgia y cooperación. *El Apuntador*, prr. 4.



Universidad de Cuenca

## Anexos



*Ilustración 9. Ensayo. Fotografía. Damián Campos*



Universidad de Cuenca



*Ilustración 10. Ensayo. Fotografía. Damián Campos*



Universidad de Cuenca



*Ilustración 11. Ensayo. Fotografía. Damián Campos*



Universidad de Cuenca



*Ilustración 12. Ensayo. Fotografía. Damián Campos*